

SCHILLER *OFFSHORE*: ÜBER DEN GEBRAUCH VON GEBUNDENER SPRACHE UND CHOR IN ELFRIEDE JELINEKS *ULRIKE MARIA STUART*

Evelyn Annuß

Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft

*Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. [...] Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummen?*¹

Der Dichter als moderner Tragiker müsse die Paläste wieder auf tun, schreibt Schiller in „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, seiner gegen die privatistischen Konstruktionen des bürgerlichen Trauerspiels gewendeten Vorrede zur *Braut von Messina* (1803).² In dem ‚Königinnendrama‘ *Ulrike Maria Stuart* sind es nicht Paläste, sondern Knäste, deren imaginäre Öffnung sich Elfriede Jelinek zur Aufgabe macht. Das Ganze könne übrigens gut in einem Baumhaus spielen, heißt es in einem Schillers Vorrede vergleichbaren Text zu Beginn des Stücks. Jelinek verweist auf den Stammheimer Hochsicherheitstrakt. Im Stück, das nur wenige Tage auf ihrer Homepage zugänglich war und nun wie ein Kassiber in den *inner circles* der Jelinek-Fanclubs zirkuliert, werden Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin als Stammheimer *Queens* mit Knastkoller aus dem Reich der nachlebenden Toten herbeizitiert.³ Jelinek ruft die beiden weiblichen Ikonen aus der ersten Generation der Roten Armee Fraktion als Diskursgespenster ins Gedächtnis. Ihrem Verfahren in *Burgtheater* (1982) vergleichbar, transponiert sie biografische Versatzstücke in ein nachträglich erfundenes Szenario. Diesmal allerdings zielt die Versuchsanordnung primär auf die Kehrseite des Guckkastens, den Hörraum.

Pünktlich zum 200. Todestag Schillers entstanden, wird in Jelineks neuem Stück unter anderem aus dem Titel gebenden Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) zitiert. Im Anschluss an ihre ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-V* (1999-2003) verwendet Jelinek nun also die deutsche Fortschritt der shakespeareschen Königsdramen. Damit man den sprachlichen Witz ihres angeblich nicht zur Publikation vorgesehenen, exklusiv für das Theater bestimmten Stücks erkennen kann, muss es laut gesprochen werden. Die Rede nämlich ist metrisch gebunden. Was *Ulrike Maria Stuart* formal auszeichnet und von Jelineks übrigen Stücken unterscheidet, ist das rhythmische Experiment. Jelinek bringt es mit jenem „Kunstorgan“ in Zusammenhang, das bereits Schiller im Verbund mit der Taktung der

¹ Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte.“ In: ders.: *Gesammelte Schriften* (GS). Bd. I.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 691-704, hier S. 693.

² Vgl. Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“ In: ders.: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. Sämtliche Werke (SW). Bd. 5. Hg. v. Hans-Günther Thalheim u.a. Berlin, Weimar: Aufbau 2005. S. 7-15, hier S. 11.

³ Ein rudimentärer „Ausschnitt“ mit passendem Bildmaterial zur eigenen Beschriftung findet sich noch in der Theater-Rubrik unter <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>.

Sprache als eine Art Sprengsatz für fingierte Palastmauern begriff, um mit seiner Hilfe die „Gerichte unter freien Himmel“⁴ herauszuführen: mit der Chorfigur. Anders als in dem 20 Jahre zuvor entstandenen, als chorischen Text fehlgelesenen ‚RAF-Stück‘ *Wolken.Heim.* (1987), das gänzlich ohne Figurenzuweisung auskommt, ist die Rede nun auch auf Chöre verteilt. Schillers tragender Rolle für den nichtdramatischen Gebrauch von Chorfigur und getakteten Stimmen allegorischer *personae* sind die folgenden Überlegungen gewidmet.

Das Formzitat Schillers in *Ulrike Maria Stuart*, so mein Lektürevorschlag, handelt vom geteilten Atem – von jenem uns streifenden „Hauch der Luft“, in dem das Echo erstickter Stimmen aufgehoben ist. Im *Sound* von *Maria Stuart* gebunden und gegenrhythmisch immer wieder unterbrochen, legt Jelineks Trauerspiel seinen Figuren hierzu die Gerüchte um den Tod der im Berliner Stadtteil Mariendorf beerdigten Ulrike Maria Meinhof ‚in den Mund‘. Verwendet wird vor allem jene aktuell vertretene Lesart, der zufolge sich Meinhof wegen der internen Spaltung der Stammheimer Gefangenen in ihrer Zelle erhängt hat. Durch diese in die Figurenrede übertragene Behauptung hindurch lässt *Ulrike Maria Stuart* gespenstische Stimmen aus einem Käfig ertönen, um den Bezug zu jenem Ausnahmezustand herzustellen, in dem wir heute leben.⁵ An Sonderhaftbedingungen erinnernd, wird der Guckkasten zu einer Art Echokammer der Zeit nach dem 11. September 2001 umfunktioniert.

KAMPF GEGEN DIE SCHRANKEN DES WIRKLICHEN: SCHILLERS STREIT DER KÖNIGINNEN

Schiller lässt in *Maria Stuart* nach jenen Gesetzen der Gewalt fragen, die den Souverän instituieren. In dramatischer Form werden die Mechanismen des bürokratischen Staatsapparats in Szene gesetzt und zugleich die Grundbedingungen souveräner Rede erforscht. Den dialogischen Gesetzmäßigkeiten des Dramas nachspürend, fiktionalisiert Schiller den historischen Stoff. In der Mitte von *Maria Stuart* treten die beiden Königinnen ein einziges Mal gegeneinander an. Scheint sich Maria in dieser von Schiller frei erfundenen Szene zunächst ihrer Gegenspielerin zu unterwerfen, vertreibt sie diese am Ende wortgewaltig und im von Shakespeare übernommenen Blankvers von der Bühne. Sie gewinnt das Rededuell, das als öffentliches zugleich ihren Tod hinter verschlossenen Palastmauern besiegeln wird:

Maria: Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
– Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.
*Elisabeth geht schnell ab, die Lords folgen ihr
in der höchsten Bestürzung.*⁶

Treffend ist der vierte Auftritt des dritten Aufzugs, an dessen Schluss die oben angeführte Passage steht, als Paradigma der dramatischen Szene begriffen worden.⁷ Das zugrunde liegende Strukturprinzip macht gerade die hier zitierte Stelle deutlich: den Ausschluss der anderen Figur. Der Dialog dient dazu, das finale Wort zu behalten und so die Schließung zur souveränen Gestalt in der Behauptung gegenüber der ebenbildlichen *persona* zu ermöglichen. Die Einheit der dramatischen Szene beruht, so bemerkt bereits Günther Heeg mit Blick auf

⁴ Schiller: SW 5, S. 11.

⁵ Zur Diskussion des gegenwärtigen Ausnahmezustands sei – in Anknüpfung an Benjamin (GS I.2, S. 697) – erinnert an: Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

⁶ Schiller: SW 4, S. 360 f.; III, 4; V. 2447-2451.

⁷ Vgl. Heeg, Günther: „Szenen.“ In: Bosse, Heinrich u. Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg: Rombach 1999. S. 251-269, hier S. 262 f.

Maria Stuart, auf einem unsichtbaren Schnitt.⁸ Durch den Zwang zur Finalität werde die Auseinandersetzung mit dem abgetrennt, was dem Ich fremd sei. Und dieser ‚Abschnitt der Handlung‘ könne auf dasjenige bezogen werden, was zu sehen gegeben wird. Im 18. Jahrhundert nämlich werde die Theaterszene zunehmend als naturalistisches Bild gedacht und das Tableau-Modell der Malerei auf die Bühne übertragen. Voraussetzung sei deren Trennung vom Zuschauerraum. Die szenische Darstellung werde an der Fiktion einer unsichtbaren vierten Wand ausgerichtet. Die dramatische Szene sei das auf den Verlauf des Geschehens projizierte Tableau. Als ‚Bild‘ der Handlung verstelle es den Schauplatz der Darstellung.

Schillers Szene allerdings funktioniert ungleich komplizierter. Der dritte Aufzug ist der einzige, der nicht in Marias Gefängnis, dem Schloss zu Fotheringhay, oder in Elisabeths Palast von Westminster spielt. Stattdessen ist der Schauplatz unter freiem Himmel angesiedelt. Dort wird der Zusammenstoß der Königinnen vor Publikum inszeniert: „*Gegend in einem Park. Vorn mit Bäumen besetzt, hinten eine weite Aussicht.*“⁹ Zunächst tritt Maria hinter den Bäumen hervor. Dann kommen die übrigen *personae* allmählich hinzu und bilden schließlich eine Art schweigenden Chor. Damit weist *Maria Stuart* bereits auf das Chorexperiment in dem zwei Jahre später entstandenen Trauerspiel mit Chören *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* – also auch auf Schillers eingangs genannte theaterästhetische Überlegungen – voraus. Die Zuhörenden machen das Theatrale dieser pathosgeladenen Aussprache offenbar.¹⁰ In einer Art Theaterszene, die als Formzitat an den Schauplatz der antiken Tragödie – die Szene vor dem Palast – erinnert und diesen in den Guckkasten hineinträgt, werden die übrigen szenischen Figuren zum kollektiven Zeugen des letztendlich tödlich verletzenden Dialogs zwischen Maria und Elisabeth. Gerade auf diese szenische Präsenz des schweigenden Publikums macht der Beginn des Wortgefechts zwischen den beiden Königinnen aufmerksam. Keineswegs souverän wendet sich Elisabeth erst an einen Teil der Umstehenden, um durch deren Anrede Maria mittelbar zu treffen. Damit gesteht sie *coram publico* ein, dass sie spricht. Sie exponiert den szenischen Rahmen der eigenen Rede. Und auch Marias Auftritt setzt als Beiseite-Sprechen ein, um sich dann in einer als theatral gekennzeichneten Unterwerfungsgeste gegen ‚die Königin‘ zu wenden:

Elisabeth: Wie, Mylords?

Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte
Mir angekündigt? Eine Stolze find ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.

Maria: Sei's!

Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
Fahr hin, ohnmächtig'ger Stolz der edeln Seele!
Ich will vergessen, wer ich bin, und was
Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen,
Die mich in diese Schmach hinunterstieß.

Sie wendet sich gegen die Königin.

Der Himmel hat für Euch entschieden, Schwester!

Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt,

Die Gottheit bet ich an, die Euch erhöhte!

*Sie fällt vor ihr nieder.*¹¹

Unter freiem Himmel zeugen die schweigenden *personae* in Schillers ‚Prozessdrama‘ von der Öffentlichkeit des zur Sprache Gebrachten.¹² Mit seinem Verlautbarungscharakter offenbaren

⁸ Ebd., S. 264 f.

⁹ Schiller: SW 4, S. 349.

¹⁰ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: „Politik des Enthusiasmus – Enthusiasmus der Macht. Versuch über Schiller.“ In: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 82-100, hier S. 87.

¹¹ Schiller: SW 4, S. 354-355; III, 4; V. 2241-2252.

sie die Rhetorizität der Redeszene.¹³ Das Trauerspiel untersucht die Grundbedingungen repräsentativen Sprechens.

Zwei Jahre später wird Schiller die Chorfigur als „eine lebendige Mauer“ bezeichnen, die wie eine Art sichtbar gemachter Schnitt die Kunst von der Realität scheidet. Mit dieser Formulierung aus „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ bestimmt er die Kollektivpersona als Figur der Unterbrechung beziehungsweise der Trennung, weil sie im Drama das Repräsentationsverhältnis selbst reflektierbar macht.¹⁴ Im Sinne einer ‚lebendigen Mauer‘ wendet sich der in der *Braut von Messina* schließlich als Figur eingeführte Chor gegen die Fiktion, auf der Szene würde tatsächlich von Angesicht zu Angesicht und nicht von persona zu persona gesprochen. Indem der Chor die Rolle des Publikums szenisch verdoppelt und eine Bühne auf der Bühne fingiert, widerstreitet er dem geschlossenen Prinzip des Tableaus, der Fiktion einer unsichtbaren vierten Wand. Der Chor ist eine Waffe gegen das zeitgenössische Illusionstheater. Schiller zufolge hat er die Funktion einer Kriegserklärung gegen den Naturalismus in der Kunst:

Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen. Es sind einige lyrische Versuche auf der Schaubühne glücklich durchgegangen, und die Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft, im einzelnen, manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errungen. Aber mit den einzelnen ist wenig gewonnen, wenn nicht der Irrtum im ganzen fällt, und es ist nicht genug, daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.¹⁵

Als eine Art Verfremdungseffekt zeugt die Chorfigur von jenen gemeinhin überspielten Trennungen, die den Repräsentationsverhältnissen in Kunst wie Politik zugrunde liegen. Mit dem Streit der Königinnen führt Schiller mithin nicht ausschließlich die Funktion des Gegeneinander-Aussprechens¹⁶ im neuzeitlichen Drama vor. Im untergründigen Rückgriff auf das attische Theater wird das Tableau-Modell sinnbildlicher Darstellung hier bereits szenisch unterwandert. Selbst als schweigende Figur offenbart der Chor in *Maria Stuart* den allegorischen Charakter des schillerschen Trauerspiels. Über die Reflexion der Darstellungsbedingungen wird die souveräne Auftrittsform so zur Disposition gestellt, dass der theatrale Apparat selbst ins Blickfeld rückt und auf die Rahmenbedingungen jenes anderen verweist, um den Schillers Drama thematisch kreist: den Staatsapparat.

Nur der Chor berechtigt den Dichter, wie Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina* schreibt, seinem Gemälde tragische Größe zu geben. Diese „eine Riesengestalt“ nämlich

¹² Zu Rhetorik und Öffentlichkeit bei Schiller vgl. Borchmeyer, Dieter: *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München: Fink 1973. Über die prozessual-rhetorische Dramaturgie von *Maria Stuart* siehe insbesondere S. 198-206. Vgl. zudem ders.: *Die Weimarer Klassik*. Bd. 2. Königstein: Athenäum 1980. S. 293-296.

¹³ Zur Differenzierung zwischen dargestellter Öffentlichkeit und genuiner Öffentlichkeit des theatralen Geschehens vgl., in kritischer Wendung gegen Borchmeyer: Menke, Bettine: „Wozu Schiller den Chor gebraucht...“ In: dies. u. Christoph Menke (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit 2007. S. 72-102, hier S. 78-85.

¹⁴ Zum schillerschen Chor als Figur der Unterbrechung vgl. ebd. u. Zupan i , Alenka: „Real-Spiel.“ In: Ensslin (Hg.): *Spieltrieb*. S. 200-211. Dies im Unterschied zur These vom Selbsteinschluss des Theaters im theatralen *hortus conclusus*, der bei Schiller der Restitution der Natur in der Kunst diene (Wild, Christopher J.: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg: Rombach 2003. Hier S. 387-419).

¹⁵ Schiller: SW 5, S. 10.

¹⁶ Vgl. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 491.

nötige ihn, „seine Figuren auf den Kothurn zu stellen“¹⁷. Als kollektive Hintergrundfigur verleihen schon die gemeinsam zuhörenden Höflinge in *Maria Stuart* dem Souveränitätsanspruch der beiden spiegelbildlich entworfenen und in gleicher Taktung sprechenden Figuren Übergröße. Sprachlich werden sie als Double vor den anderen sozusagen auf den Kothurn gestellt. Wie Schiller in seinem Brief an Goethe vom 3. September 1799 betont, bedient er sich in *Maria Stuart* „einer größern Freiheit oder vielmehr Mannichfaltigkeit im Silbenmaaß“¹⁸ und orientiert sich damit an Shakespeares seinerseits freierem Gebrauch des Blankverses. Mit dem Einsatz von Enjambements inszeniert er einen Stafettenlauf der auf Verlautbarung angelegten Rede. Der Jambus springt zwischen Maria und Elisabeth hin und her, bindet sie im Schlagabtausch aneinander. Den Konstruktionscharakter ihrer spiegelbildlichen Inszenierung anzeigend, setzt Schiller in der Schlüsselszene seiner *Maria Stuart* den schweigenden Chor als reflexive Kulisse an die Stelle der Palastmauern. Dass Chor und metrische Bauweise im Exponieren der szenischen wie rhetorischen Darstellungsvoraussetzungen vermeintlich souveräner Figuren korrespondieren können, wird von Schiller denn auch in den oben zitierten Kommentaren betont. Im Zusammenspiel widerstreiten sie potenziell der Illusion des Natürlichen und dienen der reflexiven Präsentation des dramatischen Betriebsgeheimnisses, seines Fiktionscharakters. Dieses Formmoment ist es, auf das Jelineks Stück im Zitat Schillers zurückgreift und das es handwerksmäßig freilegt.

SCHILLER IM FORMZITAT: JELINEKS STREIT DER FLINTENWEIBER

Am Ende von *Ulrike Maria Stuart* wird Schiller an vorderster Front – neben Shakespeare, Büchner und Marx – als einer der zitierten „Götter“ aufgerufen. „Dann die übrigen, die Originaltexte und -kassiber der RAF und ihres Umfelds, Briefwechsel Gudrun Ensslins (,Zieht den Trennungsstrich, jede Minute‘), Stefan Aust, Butz Peters, Albrecht Wellmer und sehr viele andre mehr.“ Sozusagen im Abspann unterstreicht Jelinek noch einmal die in ihrem Stücketitel anklingende zentrale Rolle Schillers. Wortlautlich kommt er in dem aus drei Teilen bestehenden Text hingegen zunächst nur am Rand vor. Jelinek setzt ihr kulturelles Kapital gewissermaßen *offshore* ein.

Den Streit der Königinnen zitiert sie erst im letzten Part. Hier werden, der Vorlage entsprechend, erstmals Gudrun und Ulrike miteinander konfrontiert. Wie gestrandetes Bildungsbürgergut überträgt *Ulrike Maria Stuart* Schillers königlichen Dialog ins Obszöne und ruft den *Sound* vergangener Zeiten wach. Die weiter oben zitierte Passage, die bei Schiller das Wortgefecht zwischen Elisabeth und Maria einleitet, ist zu Beginn des dritten Teilstücks und damit an prominenter Stelle als eine Art üble Nachrede über den Tod Ulrike Meinhofs eingesetzt. Populistische Publikationen zum Thema paraphrasierend, wird in vermeintlich dialogischer Form über das gesprochen, was sich in der Nacht zum 9. Mai 1976 – dem Datum der deutschen Kapitulationserklärung gegenüber der Roten Armee – im Stammheimer Hochsicherheitstrakt unter Ausschluss der Öffentlichkeit abspielte. Im scheinbaren Zwiegespräch Gudruns mit Ulrike stellt Jelinek für die Stammheimer *ob-scena nachträglich* Theateröffentlichkeit her. Über das einleitende Schiller-Zitat wird ebenso wie über die vorangestellte szenische Anweisung der Fiktionscharakter des Zur-Sprache-Gebrachten unterstrichen. Reflektiert Schiller die Darstellungsbedingungen der dramatischen Szene mittels Versmaß und Chor, so übernimmt Jelinek an dieser Stelle nur die jambische

¹⁷ Schiller: SW 5, S. 13.

¹⁸ Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 30. Hg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1961. S. 95.

Konstruktion, um sie – in die intertextuelle Redeszene überführt – an gegebener Stelle zu sabotieren:

und: action!

Gudrun: Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte uns hat angekündigt? Eine immer noch zu Stolze finden wir, vom Unglück keineswegs geschmeidig oder untätig? Wir wären damals gerne effizienter ja gewesen, doch wir waren nicht so weit, das weiß die Anna ganz genau. Wir sind für vieles schuldig, auch uns selber sind wir vieles schuldig noch geblieben [...]. So gebe ich den Hut-Befehl: Mach deine Fresse zu und bleib im Loch und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten. Oder mach halt sonstwas, zu dem du noch fähig bist, viel ist es nicht, du bist zu nichts mehr gut, der Stachel in dem Fleisch, das uns gehört und das wir sind, bist: du. Und schau, da hängt ja schon dein Leichnam, das ist aber schnell gegangen, hast du den etwa selber hingehängt? Na toll, vielleicht ist er im Tod uns wenigstens noch nützlich, wer kann das schon wissen.

Ulrike: So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester, auch wenn es mir recht schwerfällt, Stolz, fahr hin, ich hab ja ohnedies kein Auto mehr, keine Wohnung, keine Kinder und kein Haus, also kannst von mir aus auch du fahren, lieber Stolz, und meine Seele wird auch wohl dereinst, und das ist bald, dahinfahrn in einem kleinen Segelboot auf all den aufgeplusterten Gebindewassern, Gras und Hundescheiße, ringsum die Blumen unsrer Stadt, Gewässer, die einst lieb mir warn, als ich noch dazugehörte, nicht zum Wasser, aber doch zum Jachtclub, oder wars was andres? Oder war ich gar nicht drin? Ich muß es wohl vergessen und vergessen haben, wo ich war und wer ich bin, anders kann ich mirs nicht vorstelln. Ich will vor dir mich niederwerfen, Schwester, ja, das mach ich glatt, darauf kommt es mir nicht mehr an, den Boden unter meinen Füßen hab ich längst verloren.¹⁹

Bereits Brecht befreit die von Jelinek zitierte schillersche Szene im „Streit der Fischweiber“, einem seiner *Übungsstücke für Schauspieler*, von der Ständeklausel.²⁰ In seiner Übersetzung vom Streit der Königinnen auf einen ‚prosaisch stinkenden‘ Fischmarkt entledigt er sich auch gleich der schillerschen Tonlage. *Ulrike Maria Stuart* greift das Klischee keifender Frauen auf, verschränkt es aber im Unterschied zu Brecht mit dem ursprünglichen Sprechgestus. Dabei leben Schillers Enjambements, mit denen er den Versfuß von der Rede der einen Figur in die der anderen überführt, bei Jelinek in der Fortschritt der metrischen Sprache in andere Zitate fort. So erzeugt *Ulrike Maria Stuart* ein beschleunigtes, geradezu atemloses kollektives Weitersprechen und produziert den Eindruck des Unhaltbaren. Die oft sinnlos erscheinende, unverständliche Rede wird metrisch gepusht. Ihre Wendung an Schauspieler funktioniert denn auch nicht über die ideelle Korrespondenz von Wortlaut und Körperbild, die im Drama die Schließung zur anthropomorphen Bühnengestalt erlaubt, sondern über die Betonung. Sie ist letztlich durch die Wendung des sprachlich hergestellten Takts an die Physis bestimmt.

Zunächst behält Jelinek Schillers Jamben bei. Allerdings transponiert sie das Elisabeth-Zitat in den *Pluralis majestatis* und addiert – den Versfuß in Prosa übertragend – das von Schiller der Metrik entsprechend ausgelassene „hat“. Dadurch fällt die den Vers 2243 eröffnende Senkung weg und der Jambus geht sozusagen durch. Gudruns „uns“ wird so im Gegensatz von Elisabeths „Mir“ betont. *Ulrike Maria Stuart* überträgt mithin die Rede vom Blankvers in eine gekünstelt klingende Prosa, als ob es die Verwandlung zweier zu *Outlaws* mutierter höherer Töchter sprachlich einzufangen gelte. Das metrische Modell lässt Jelinek dabei über das wortlautliche Schiller-Zitat hinaus in den zu sprechenden Text ausstrahlen, den Sprachfluss aber später von der Jambenfolge immer wieder in Trochäen umkippen. So entsteht eine Art rhythmisches Stolpern. Entfernt fühlt man sich an Dokumentardramen wie die kammerspielartige Aust-Verfilmung *Stammheim* (1986) von Reinhard Hauff erinnert. Wie in einem schlechten Film, der sich den *Sound* einer anderen Ära im fingierten Jargon hölzern klappernd zu eigen zu machen versucht, hallt das klassische Drama im Gespann mit jener „Überführung allen Sprechens ins Bodenlose“ nach, die Klaus Theweleits „Bemerkungen

¹⁹ Hervorhebungen zit. nach Schiller: SW 4, S. 354-355; III, 4; V. 2242-2250, EA.

²⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Große kommentierte und Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA). Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus Detlef Müller. Bd. 22.2. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1993. S. 834-839.

zum RAF-Gespenst“ zufolge „die umfassende Irrealität der Sprachsituation im deutschen Nachkrieg“ kennzeichnet.²¹

Entsprechend wird Jelineks Relektüre der Schillerszene mit „*und: action!*“ eröffnet. Dann erst kommen Gudrun und Ulrike im Zitat von Elisabeths und Marias *showdown* zu Wort. Die Anweisung erinnert wie so oft bei Jelinek an Filmaufnahmen. Darüber wird eine Klappe beziehungsweise ein Schnitt exponiert. Den schillerschen Chor als Unterbrechungsfigur – in seiner Schnittfunktion mithin – übersetzt Jelinek hier in den Verweis auf den Film. In *Ulrike Maria Stuart* deutet die szenische Anweisung auf einen vorhergehenden *cut* und damit auf die Wiederholung einer Szene hin. Im übertragenen Sinn markiert das die Differenz zum Rededuell der schillerschen wie der Stammheimer ‚Königinnen‘. Jelinek schreibt damit also die reflexive Funktion des schweigenden Chors aus *Maria Stuart* in die Form der Rede fort. So wird die innere Spaltung der dramatischen Szene und damit auch die Mittelbarkeit der Rede angezeigt.

Darüber hinaus spielt die szenische Anweisung auf die Zelluloidgespenstern²² vergleichbare ‚Körperlosigkeit‘ von Jelineks Figurenrede an. Zum einen nämlich verwirrt diese permanent den Bezug auf eine sprechende beziehungsweise eine adressierte Instanz. Gudruns Rede ‚über uns‘ beispielsweise schwankt zwischen *Pluralis majestatis* und der ersten Person Singular. Und ihre Rede über Anna – übrigens unter anderem ein Deckname Ulrike Meinhofs –, macht den dialogischen Bezug der Redeszene nur über den intertextuellen Raum herstellbar. Ulrikes von Satzteil zu Satzteil zwischen Jamben- und Trochäenfolgen wechselnder Text wiederum untergräbt durch semantische Verschiebungen das potenzielle Verstehen, so dass die sprechende Figur selbst verrückt scheint. Zum anderen ist die Rede beider *personae* durch die immanente Verschränkung des Zitierten als diejenige einer gespenstischen Kollektivfigur lesbar, deren von Jelinek fingiertem Stimmengewirr durch Gudrun und Ulrike eine ‚auswändige‘ personale Form verliehen wird. Denn das Sprechen verweist durch die offenkundig hergestellte Intertextualität der Redeszene immer schon auf das unabschließbare Echo widerhallender Stimmen. Das lässt sich an einer kurzen Passage aus dem oben Angeführten zeigen, mit der Jelinek einen Kassiber Gudrun Ensslins sinnentstellend aus dem Zusammenhang reißt und durch leichte Veränderungen in Jamben transponiert, um dann den Rhythmus zu unterbrechen:

Gudrun: [...] So gebe ich den Hut-Befehl: Mach deine Fresse zu und bleib im Loch und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten.

Jelinek verwendet einen angeblich klandestinen Brief von Gudrun Ensslin aus der Zeit vor Ulrike Meinhofs Verhaftung. Er soll aus Ensslins Isolationszelle geschmuggelt, von irgendjemandem abgetippt und Ulrike Meinhof übermittelt worden sein. Wie unter anderem der ehemalige *Aktenzeichen-XY*-Moderator Butz Peters in *Tödlicher Irrtum*, seiner ebenso reißerischen wie fragwürdig recherchierten *Sex&Crime*-Geschichte der RAF, schreibt, fand sich der „Ensslin-Kassiber“ bei Ulrike Meinhofs Gefangennahme in deren Jacke. Darin heißt es laut Peters, der zwar einen faksimilierten Ausschnitt des – getippten – Textes aus dem Hut zaubert, aber auf eine Quellenangabe seines Fundstücks verzichtet:

Liesel d -> Sack HUT – Befehl, mach’ die Fresse zu u. bleib i. Loch.²³

²¹ Theweleit beschreibt ein allgemeines Sprachphänomen der BRD, um dann zur Kritik der spezifischen Apodiktik der RAF überzugehen; siehe Theweleit, Klaus: „Bemerkungen zum RAF-Gespenst. ‚Abstrakter Radikalismus‘ und Kunst.“ In: ders.: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1998. S. 17-99, hier S. 17.

²² Vgl. Kittlers Begriffsverwendung in: Kittler, Friedrich A.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993. S. 97.

²³ Zit. nach Peters, Butz: *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Berlin: Argon 2004. S. 302.

In der weiter oben angeführten Stelle wird das von Peters übernommene Zitat in eine vermeintlich dramatische Szene übersetzt, um gleichzeitig die Fiktion absoluter Gegenwart durch die offenkundige Schiller-Zitation und die merkwürdige Taktung zu unterlaufen. Jelinek baut den hier zitierten kryptischen Text in ihrer durch Peters freundlich vermittelten Übernahme in ganze Sätze um und verstellt den Wortlaut ins Jambische. Sie übersetzt den zäsurierten Text, der Gudrun Ensslin zugeschrieben wird, in den schillerschen Sprechduktus. Ob sie damit nun der Verwandtschaft von Schillers überredendem Gestus²⁴ zum apodiktischen Jargon der RAF Rechnung trägt oder die RAF-Diktion durch die ‚schöne Form‘ konterkariert – Jelineks dialektische Verschränkung Schillers mit dem Ensslin zugeschriebenen Kassiber dient der Erziehung zum rhetorischen Formbewusstsein.

Mit privatdetektivischer Verve interpretiert Peters das später von Jelinek übernommene Zitat als verschlüsselte Anweisung an Ulrike Meinhof, nach Ensslins Gefangennahme in ihrem Hamburger Versteck zu bleiben und dort auszuharren. So gelesen geht es im ursprünglichen Kontext keineswegs um einen dem Strukturprinzip des Dialogs entsprechenden Versuch, die Konkurrentin mundtot zu machen. Jelinek aber setzt den Kassiber scheinbar in diesem schillerschen Sinn ein und fingiert seine Dramatisierung. „Mach deine Fresse zu und bleib im Loch“, klingt, als ob die andere Figur vernichtend – und zwar im Blankvers – adressiert würde. In Jelineks Text ist das auf Ulrike Meinhofs Isolationshaft und auf ihren Tod beziehbar. Was folgt, kann als Aufforderung Gudruns an Ulrike zum Selbstmord begriffen werden: „und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten.“ Das weggelassene „den“ sorgt dafür, dass der „Arsch“ betont wird. Daraufhin jedoch bricht das fortlaufend jambische Schema zusammen. Jelinek montiert mit dem „und dann“ ein überzähliges Füllwort und damit eine Senkung zuviel ein. Genau um diese Arbitrarität von Betonungen und die Brechung des *Sounds* geht es. Sie nämlich reflektiert die Verfahrensweise im zitierten Material.

Jelinek verwendet hier unter anderem Peters’ Kolportage vom Suizid Ulrike Meinhofs. In einer dem Spielszenenformat von *Aktenzeichen XY* vergleichbaren Weise wird dieser von Peters’ *Irrtum* umstandslos als Fakt präsentiert.²⁵ Dabei blendet Peters die über Jahre hinweg öffentlich verhandelten Zweifel an dieser Version der Geschichte aus. Ihm zufolge ist der ‚Freitod‘ der ehemaligen RAF-Frontfrau in klarer Weise der Effekt eines brutalen Gruppenausschlusses. Den macht er an Gudrun Ensslins Selbstermächtigung zur Redaktion von Ulrike Meinhofs Texten im Namen der RAF-Gefangenen und deren Distanzierung von Meinhofs Erklärung zum Springer-Anschlag fest. *Ulrike Maria Stuart* paraphrasiert diese Lesart mehrfach. Dabei allerdings nimmt sich Jelinek, wie gezeigt, ihrerseits die Freiheit zur Fortschritt, überspitzt Peters’ Lesart und verfremdet sie nicht zuletzt durch ihre Taktung so, dass man, ins Stolpern kommend, zur Relektüre des Materials und seiner rhetorischen Strategien herausgefordert wird.

Jelineks untergründige, gegenrhythmische Spaltung des Textes korrespondiert dabei mit dem, was die Bauform der Redeblöcke für die Bühne vorprogrammiert: die Hänger von Schauspielern, denen beim Sprechen die Luft ausgeht. Im Theater gesprochen, bedarf dieser Text des Soufflierens. Während *Wolken.Heim.* durch die Zitatmontage *Sound-Brüche* zwischen deutschem Idealismus und RAF-Gefangenen produziert, tritt in *Ulrike Maria Stuart* an die Stelle dieser klanglichen Zäsuren das metrisch erzeugte Vorandrängen des Sprechens

²⁴ Vgl. Lehmann: „Politik des Enthusiasmus.“ S. 84.

²⁵ Vgl. das Kapitel „Ulrike Meinhof erhängt sich.“ (Peters: *Tödlicher Irrtum*. S. 345-347) Siehe demgegenüber etwa Bakker Schut, Pieter H.: *Stammheim. Der Prozeß gegen die Rote Armee Fraktion*. Kiel: Neuer Malik Verlag. S. 394-409. Vgl. auch die von Peters abweichende Darstellung in Aust, Stefan: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München: Knaur 1989. S. 376-387.

und seine Unterbrechung. Und dieses rhythmische Bestimmungsmerkmal von *Ulrike Maria Stuart* wird bereits in der Vorrede als Formproblem zur Sprache gebracht.

VOM KOTHURN REIßEN: ÜBER DEN GEBRAUCH GEBUNDENER SPRACHE

Ohne ihn beim Namen zu nennen, verweist Jelinek schon in ihrem der Figurenrede vorangestellten Text auf Schiller. In dieser Ouvertüre, die in ihrem apodiktischen Gestus als *Mimikry* sowohl an die verwendeten Texte der RAF-Gefangenen als auch an Schillers moralästhetische Auslassungen über das Theater und dessen Erziehungsfunktion erinnert, wird der Fokus auf die Form der Rede und den daran geknüpften Status der Figuren gerichtet. Von der Gebundenheit der Sprache beziehungsweise ihrer Spaltung durch den Versfuß ausgehend, macht Jelineks Vorrede die innere Zerrissenheit der Figuren zum Thema:

Grundsätzliches, mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuß von der Autorin: Ein Problem wird sein, daß die fast immer ‚gebundene‘ Sprache des Textes (Jamben, Trochäen) eine ‚Höhe‘ herstellt, die unbedingt konterkariert werden muß von der Regie. Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Der Gegenstand, sie selbst, [...] muß vielfältig gebrochen werden wie die Äste eines Baumhauses, wo das Ganze übrigens gut spielen könnte, denn diese Figuren sind ja nicht ‚sie selbst‘, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muß also so inszeniert werden, daß die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, daß eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber. Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht; es darf keinesfalls vornehm oder dichterisch sein, es muß alles runter runter runter. Runter die Hosen, runter die Röcke! Die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen, das ist nur ein Beispiel. Sie müssen [...] bis ins Groteske hinein [...] den Boden aufwischen, auf dem sie nicht stehen können, denn sogar der ist ja schief [...]. Und sogar der Dreck rutscht ab (und die DarstellerInnen an ihm). Die Figuren können mit allem, was sie haben, aufeinander losgehen, vor allem mit sich selbst. Ich möchte, daß Chaos, Schmutz, Unordnung zurückbleiben und daß das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verläßt [...] und die Figuren vor sich selbst das Weite suchen, das aber nur eine Zelle und ein Strick aus Handtuchfetzen ist. [...] in der Höhe der Ideologie, aus der die Figuren sich er-lesen haben, ist dann nur noch ein Fensterkreuz, an dem man den Handtuchstrick festknoten kann. Und irgendwas rennt aus den Figuren auf und davon. Es sucht eben: das Weite, aber das gibt es nicht, es soll sehr hermetisch wirken, mit Dreck und Gestank und allem, was dazugehört. Die sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen! Also.

Der Text beginnt mit dem Verweis auf den metrischen Einsatz, den Schiller in seiner eigenen Vorrede zur *Braut von Messina* neben der Figur des Chors gegen das Illusionstheater ins Feld führt. In der Tat verhindern das in unseren Ohren fremd klingende Betonungsschema und die damit einher gehenden Permutationen des Satzbaus in *Ulrike Maria Stuart* die Psychologisierung der sprechenden Figuren auf der Bühne. Ihre unnatürliche Taktung, die die sprechenden Schauspieler affiziert, schützt die Rede vor ihrem menscheleiden ‚Eintheatern‘. Die gebundene Sprache sperrt sich gerade in ihrer immer wieder invertierten Betonung letztlich gegen das von der Forschung neuerdings verstärkt bejubelte Projekt Jossi Wielers und seines Dramaturgen Tilman Raabke, an Jelineks Stücken „ein breites Spektrum der Psychologie der Figuren“²⁶ wieder sichtbar zu machen. Genau in diesem Verweigern gegenüber einer Vermenschlichung der *personae* besteht die formale Qualität von Jelineks Zitierarbeit.

Doch die Vorrede deutet zunächst auf die verführerische Kehrseite dieses *Sound-Experiments* hin. Die gebundene Sprache produziere eine bestimmte Höhe, heißt es. Mit „*einem gehörigen Schuß von der Autorin*“ wird die metrisch hergestellte Fallhöhe der Rede problematisiert, die zunächst den Eindruck des ‚Schönen oder Hohen von Idealen‘ erzeugt.

²⁶ So Jossi Wieler im Gespräch mit Tilman Raabke: „Unsichtbare Familien. Gespenster.“ In Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 10-14, hier S. 12.

Implizit gegen den Theoretiker einer ästhetischen Erziehung ‚des Menschen‘ durchs deutsche Nationaltheater und der Schaubühne als moralischer Anstalt gerichtet, werden die Figuren als „*Produkte von Ideologie*“ begriffen. Jelineks Vorrede zufolge gilt es nun, diese sozusagen in ihrer ‚Auswändigkeit‘ wie über der Kleidung getragene „*schmutzige, befleckte Unterhosen*“ runterzureißen. Was immer man daraus an mythenkritischer Erziehungsprogrammatik zur „Unterstützung weltlicher Gerechtigkeit“²⁷ ableiten mag: Wenn Jelinek die Toten aus den Gräbern entlässt, um – mit Schiller gesprochen – „Geheimnisse zu offenbaren“, die kaum ein „Lebendiger wissen kann“, dann keineswegs, um die Schaubühne als nationalgeistigen Kanal zu überhöhen, „in welchen von dem denkenden bessern Teile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt, und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet“²⁸. Denn bei Jelinek geht es, wie sich am Formzitat ablesen lässt, nicht einfach um Ideologiekritik, sondern um die Frage ihres Transports – um Formkritik mithin. Bereits im ersten Teilstück macht Ulrike denn auch in ihrem dritten Auftritt auf die Haltlosigkeit zukünftiger Ansprüche auf die allein richtige Deutung ihrer Rede aufmerksam:

Wer spricht in den Text hinein, wer sucht ihn zu verwischen mit der eignen Stimme? Ich kenn mich jetzt nicht mehr aus, wer spricht, es ist ja alles sinnlos, unverständlich, allerdings, da kann man doch nur noch Waffe zeigen und die Flagge, falls man eine hat.

Angesichts aufklärerischer Selbstüberhebung und des ‚Herabmoralisierens von der Bühne‘ plant Benjamin und Brecht einen gemeinsam nie realisierten „Prozeß gegen Schiller“²⁹. Nicht „im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten“³⁰ zu sprechen, fordert auch Brechts „Ist das epische Theater etwa eine ‚moralische Anstalt‘?“ Mit und gegen Schiller verfolgt Jelinek eine andere Strategie als Brecht. Weder Ulrike noch Gudrun geben vor zu wissen, in wessen Namen sie zitierend reden: „Jetzt weiß ich nicht mal mehr, wer aus mir spricht. Bin ich die eine oder diese andre? Was bestimmt mir ist: Ich bin die Königin“, sagt Gudrun in ihrem ersten Auftritt gleich zu Beginn des zweiten Teilstücks.³¹ *Ulrike Maria Stuart* macht, die schillersche Metrik mobilisierend, die Fiktion souveräner Rede zum Problem. Das Stück ruft die Toten als Nachlebende ins Gedächtnis, schärft die Einsicht in den Konstruktionscharakter der ihnen retrospektiv zugeschriebenen Rede und überlässt das Sprechen im Namen der Geschädigten dem zukünftigen Streit der Interpretationen.

Moralästhetischer Äußerlichkeiten entkleidet, führt *Ulrike Maria Stuart* also Schiller im Formzitat gebundener Rede auf den reflexiven Einsatz der Rhetorik zurück. Jelinek verhandelt das von ihr eingangs problematisierte schillersche Schöne, indem sie das metrische Zitat in eine Art gegenrhythmischen Zittern transponiert, gegen den Theoretiker eines aufklärerischen Nationaltheaters ausspielt und den Widerstreit gegen das zur Sprache Gebrachte zukünftiger Öffentlichkeit jenseits der Rampe überlässt. In diesem Zusammenhang benennt Jelinek den „*Gestank*“, der die menschliche „*Absonderung*“ auf der Bühne wie schlechter Atem „*umweht*“. Damit macht sie auf die im Theater kollektiv geteilte Luft aufmerksam, von der die gebundene Rede zeugt.

²⁷ So Schiller 1784 in „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ (SW 8, S. 84-97, hier S. 89); der Text wurde 1802 in den *Kleinen prosaischen Schriften* wieder abgedruckt. Zur aktuellen, weiter führenden Relektüre von Schillers theaterästhetischem Erziehungsprogramm vgl. die Beiträge Jacques Rancières und deren Kritik durch Christoph Menke und Juliane Rebentisch in Ensslin (Hg.): *Spieltrieb*. S. 23-81.

²⁸ Schiller: SW 8, S. 93 f.

²⁹ Vgl. Benjamins Notiz über den im Exil gemeinsam mit Brecht entworfenen Plan (GS VI, S. 431). Zur Kritik des Herabmoralisierens siehe Brechts „Ist das epische Theater etwa eine ‚moralische Anstalt‘?“ aus dem *Messingkauf* (GBA 22.1, S. 114 f.).

³⁰ Ebd., S. 115.

³¹ Untergründig wird hier wiederum Maria aus der Streitszene der Königinnen zitiert: „Ich will vergessen, wer ich bin, und was / Ich litt“ (Schiller: SW 4, S. 355; III, 4, V. 2247-2248).

LEBENDIGE MAUER, *TWINTOWER*: ÜBER DEN GEBRAUCH DES CHORS

Die Vorrede von *Ulrike Maria Stuart* betont die Verwendung metrischer Sprache. Sie unterstreicht den immer schon kollektiven Charakter der Rede, den Jelineks Zitierpraxis offenbart. Zu Spielbeginn wird nun auch szenisch auf dieses kollektive Bestimmungsmoment des Sprechens hingedeutet.

Im weiter oben angeführten dritten Teilstück, das wortlautlich auf den Streit der Königinnen zurückgreift, ist die schillersche Präfiguration einer Chorszene nur mehr über die zitierte Stelle erahnbar. In der Vorlage spricht Elisabeth zunächst die Umstehenden an und markiert so deren Präsenz. Als Figur allerdings ruft Jelinek den Chor in dieser Passage nicht mehr ins Gedächtnis. Hingegen tritt er bereits im ersten Part ihres Stücks als gedoppelte Eröffnungsfigur auf. Die kollektive Bühnenrede steht also am Anfang des szenischen Spiels, um dann erst einander ablösende Stimmen einzelner *personae* aus ihr hervorgehen zu lassen:

Ein Käfig mit den Prinzen im Tower, verschiedene Stimmen, deren Urheber man aber nicht sieht.

Die Prinzen im Tower: Väter, sagt uns, ist die Mutter tot?

Chor der Greise: Nein Kinder. Sie ist heimgesucht, doch euer Heim sucht sie nicht mehr und hat sie, glaube ich, im Grunde nie gesucht. Ihre Wohnadresse ist verloren, wohl für immer. Das Schafott fürchtet die Mutter und fürchtet sie auch wieder nicht. Wer kann in ihren Kopf hineinsehen? Nur der Strick, und auch der Strick sieht ihn von außen. Ihr papiernes Haupt steckt jetzt in eurem Wohnzimmer im Rahmen, auch auf Postämtern kann man es finden und in Polizeistationen, und von dort zumindest kann es nicht mehr fliehen, das ist die Strafe, und es wird noch dicker kommen.

In der Anspielung auf die *Twintowers* und die Käfighaltung in Guantanamo Bay stellt der Text von Beginn an Gegenwartsbezug her. Zugleich bringt die szenische Anweisung den heterophonen Anklang gesichtslos bleibender Stimmen zur Sprache und reflektiert damit Form und Funktion von Jelineks Zitierweise. Danach setzt das Spiel in chorischer Rede mit den fünf Trochäen der Prinzen, also einer Umkehr des schillerschen Blankverses ein. Von diesem einleitenden Vers aus pflanzt sich die gebundene Rede dann in dem erst an Maria Stuarts, später an Ulrike Meinhofs Tod erinnernden zunächst jambischen Text des Greisenchors und schließlich im ganzen Stück fort. Der immer wieder invertierte ‚Versfuß‘ ist sozusagen der kollektive Strick, an dem die Figuren hängen, die – wie sie in der Rede über sich selbst betonen – den Boden unter den Füßen längst verloren haben; im metrisch gebundenen und zugleich gebrochenen Zitat hängen sie sich in ihrer Funktion, lebendige Menschen darzustellen, denn auch selber auf.

Der erste Auftritt der Prinzen im *Tower* erinnert an eine Verschränkung der Figurenkonstellationen aus *Die Braut von Messina* oder *Die feindlichen Brüder* und *Der Jüngling und der Greis. Versuch eines Nichtstudierten*.³² Doch ebenso wie auf diese *boys networks*, die wie die schillerschen Königinnen jeweils im Duell statt gemeinsam sprechen, wird hier auf Ulrike Meinhofs Zwillinge, die doppelte Fehlgeburt der historischen Maria Stuart oder die beiden Prinzen aus dem später in schlegelscher Übersetzung zitierten *Richard III* verwiesen. Schillers Einsatz der sprechenden Kollektivfigur in *Die Braut von Messina* hingegen wird gerade nicht zitiert. Der Chor der Greise, der im ersten Teilstück auf die Prinzen im *Tower* einredet, stammt aus Oskar Werners Übersetzung von Aischylos’ *Persern*, die Jelinek auch in *Bambiland* (2004) verwendet.³³ Was diese Übersetzung mit der Schiller-Zitation in *Ulrike Maria Stuart* verbindet, ist der formale Fokus: Auch Werner ist am Metrum seiner Vorlage orientiert. Jelinek exponiert diesen Formaspekt folgerichtig über die Chorfigur. Denn wo immer man die kollektive Rede im Theater platziert, sie bedarf eines Rhythmus, der

³² *Der Jüngling und der Greis* von 1782 benennt bereits, worum sich auch Jelineks Zitation Ulrike Meinhofs letztlich dreht: die Verfolgung eines leeren Phantoms (Schiller: SW 8, S. 81-83, hier S. 83).

³³ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Bambiland/Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek: Rowohlt 2004. S. 15. Hier im Verweis auf die in der Tusculum-Ausgabe enthaltene deutsche Fassung der *Perser* in Aischylos: *Tragödien*. Übers. v. Oskar Werner. Zürich u.a.: Artemis & Winkler 1996.

geteilten Atmung, um vom Ensemble gemeinsam gesprochen werden zu können. Diese Vorgabe ist es, die Jelinek im mittelbaren Rekurs auf Schillers Einsatz von Metrum und Chorfigur markiert und in den forcierten Zusammenklang jener „verschiedene[n] Stimmen, deren Urheber man aber nicht sieht“, transponiert.

Die anfängliche szenische Anweisung benennt auch die Sichtbarkeitsproblematik kollektiver Rede, die – einer Gespensterstimme vergleichbar – der Visualisierung durch einen singulären Mund entzogen ist.³⁴ Mit den im Käfig gehaltenen Prinzen im *Tower*, dem zweifachen Einschluss einer Doppelungsfigur, spielt Jelinek auf die schillersche Bestimmung des Chors als lebendiger Mauer an. Dramaturgisch gelesen, kann man den Chor der Greise in *Ulrike Maria Stuart* als eine sichtbare Wand denken, die die kleinen Prinzen turmhoch umragt und den Ausblick auf die verschiedenen Stimmen hinter ihrem Rücken verstellt. Jelinek nimmt Schillers Chormetapher wörtlich und übersetzt sie ins Szenische. Ihre Verwendung des Chors als Sichtbarriere ließe sich als Kommentar zum verstellten Ausblick auf das bestimmen, was Jelineks fingierte Erinnerungsszene verhandelt: den Tod Ulrike Meinhofs; auch als Kommentar zum beredten Verschweigen von Gegenöffentlichkeit, das Texte wie Peters' *Irrtum* systematisch praktizieren.

Doch der anfängliche Einsatz zweier Chöre – einer szenisch eingeschlossenen Gruppe und einer geschlossenen Kollektivfigur – geht darüber hinaus. Er reflektiert die vierte Wand.³⁵ Bereits in *Maria Stuart* ist der schweigende Chor immanenter Spaltpilz des dramatischen Geschehens, weil er von der Fiktionalität des protagonistisch Dargestellten zeugt. Auf ein Zugleich von Innen und Außen angelegt, ist er sozusagen szenische Figuration des dramatischen Ausnahmezustands: Als liminale Figur von der Orchestra in den Guckkasten versetzt, offenbart der Chor die Spaltung der dramatischen Szene im Innern durch eine immanente Verdopplung der Rahmenbedingungen. Dieses Moment der Spaltung trägt Jelinek in die szenische wie rhetorische Auftrittsform der zitierend sprechenden *personae* ein.

Die in der Vorrede angesprochene Trennung der Figur von ‚sich selbst‘ wird, so meine These, über die ausgestellte Künstlichkeit der gebundenen Rede eingespielt und von Anfang an in ihrer Korrespondenz zur reflexiven Funktion der Chorfigur verdeutlicht. Das Stück ist also weniger aufgrund seiner Intertextualität chorisch. Der Chor wird vielmehr in seiner Verwandtschaft zur metrischen Sprache als Reflexionsfigur für den kollektiven Charakter jeglichen, auch des vorgeblich souveränen Sprechens einer singulären *persona* eingesetzt. Jelinek gibt diesen kollektiven Charakter von Rede – ihrer Zitierpraxis entsprechend – gerade nicht als geschlossene Präsenz zu denken, sondern zeigt ihn über den Einsatz von gebundener Sprache und Chören als interne Trennung der sprechenden Figur von ‚sich selbst‘ an.

ÜBER DEN GESTANK: TRAUERSPIEL

Schon mit der Vorrede über den Gestank menschlicher Absonderung folgt *Ulrike Maria Stuart* einer Schiller-Lesart, wie sie Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nahe legt.³⁶ Kaum merklich stellt Jelinek den Bezug zum Barockheater her. Anders als in Brechts Fischmarktszene wird in ihrem Stück über einen Tod vor dem deutschen Herbst 1977 an jenen Leichen-„Gestank“ erinnert, der das Trauerspiel vor seiner Transposition ins privatistische *Setting* der bürgerlichen Kleinfamilie umweht, um – über die dramatische Szene

³⁴ Zum Gespenstischen der Chorstimme vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 235.

³⁵ Zur Auseinandersetzung Jelineks mit der vierten Wand siehe ihren Text *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* in den Prinzessinnendramen: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin: BvT 2003. S. 101-142; vgl. Annuß, Evelyn: „Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*.“ In: Janke, Pia (Hg.): „*Ich will kein Theater*“. *Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007. S. 28-52.

³⁶ Vgl. im Hinblick auf *Die Braut von Messina* Benjamin: GS I.1, S. 301.

hinausweisend – die Physis zu allegorisieren.³⁷ Jelinek entbirgt über dieses Moment des Allegorisierens die formale Nähe Schillers zum Trauerspiel.

In seinen Dramen nämlich werden, wie etwa Hans-Thies Lehmann verdeutlicht, die Machtkämpfe souveräner Figuren keineswegs einfach in schöner Form harmonisiert oder illustrierend ausgemalt; vielmehr wird in *Maria Stuart* die Apparatur staatlicher Politik „zum Problem gemacht, auf die Probe gestellt, aufs Spiel gesetzt“³⁸. Wegen der rhetorisch wie szenisch exponierten Darstellungsvoraussetzungen souveräner Rede fungiert Schillers Stück nicht einfach als Modell seiner Moralästhetik. Die darin unternommene „dramatische Analysis“³⁹ der Abgründigkeit staatlicher Politik subvertiert das schillersche Sendungsbewusstsein. Ans barocke Trauerspiel erinnernd, erzeugt *Maria Stuart* das ‚Bild einer über Leichen gehenden Geschichte‘, die den Akteuren uneinsehbar bleibt⁴⁰, und erinnert gerade durch diese Konstruktion ans Kreatürliche.

An diesem Punkt setzt Jelineks Rede vom Gestank an, um Schillers eingangs benanntes Anliegen, die Paläste wieder aufzutun, auf ihr Stammheim-Stück überspringen zu lassen. Im Zitat ihrer Diskursgespenster ruft sie einen Ausnahmerraum des Strafvollzugs und mit ihm die politische Produktion bloßen, auf seine Kreatürlichkeit reduzierten Lebens ins Gedächtnis.⁴¹ Wenn ihre fiktive Vergangenheitsszene die Mauern des Stammheimer Hochsicherheitstrakts ins Gedächtnis ruft, dann nicht, um sie wie einen Theatervorhang beiseite zu schieben und das Gewesene darzustellen. *Ulrike Maria Stuart* suggeriert keineswegs, uns einen Einblick in die Psychostruktur der zitierten Gefangenen zu verschaffen. Gudrun und Ulrike stellen keine realen Biografien dar, sondern werden als nachlebende Ikonen präsentiert, um – in eine Art Kunstsprache übersetzt – zur politischen Selbstverständigung über das Verhältnis von Rechtsstaat und Sonderhaft zu provozieren. In ähnlicher Weise wie in *Burgtheater* funktionieren sie als Allegorien.⁴²

Der allegorische Charakter der *personae* wird in *Ulrike Maria Stuart* durch die Einführung einer Figur unterstrichen, die in ihrer nichtpersonalen Erscheinungsform mit dem ALPENKÖNIG aus *Burgtheater* korrespondiert. Fünfmal kommt im Stück ein Engel vor. Sein fünfmaliges Erscheinen deutet auf die fünf Hebungen im Blankvers ebenso hin wie auf die Zahl der toten Gefangenen aus dem Stammheimer Verfahren. Bereits in *Wolken.Heim.* ist die Zitation der RAF-Gefangenen und die vom Stück aufgeworfene Frage nach dem schon vor dem deutschen Herbst fingierten Ausnahmezustand an den Verweis auf Benjamins Engel der Geschichte geknüpft.⁴³ In *Ulrike Maria Stuart* verschränkt Jelinek nun die metamorphotische Wiederkehr des Angelus Novus mit der Thematisierung des umstrittenen Tods von Ulrike Meinhof, um im schillerschen Formzitat an das Trauerspiel gegenwärtiger Politik zu erinnern. Immer wieder anders beschrieben, eröffnet der Engel „aus Amerika“ einen über die bundesdeutschen Verhältnisse hinausweisenden unabgrenzbaren Assoziationsraum. Von Jelineks deutlicher Bezugnahme auf Tony Kushners Engel in *Millenium Approaches*⁴⁴ und deren Zusammenspiel mit der Rede von der Käfighaltung im Tower wird in *Ulrike Maria Stuart* die Aufmerksamkeit auf den politischen Versuch der

³⁷ Vgl. ebd., S. 391.

³⁸ Lehmann: „Politik des Enthusiasmus.“ S. 84 f.

³⁹ Ebd., S. 85.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 86.

⁴¹ Zum Begriff des bloßen Lebens siehe die benjaminsche „Kritik der Gewalt“ (Benjamin: GS II.1, S. 199-202). Vgl. daran anknüpfend Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

⁴² Zum allegorischen Charakter der Figuren in *Burgtheater* vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 59-135.

⁴³ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim.* Göttingen: Steidl 1990. S. 22. Zit. nach Benjamins „Gruß vom Angelus“ (Benjamin: GS I.2, S. 697 f.). Siehe hierzu ausführlicher Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 214-249.

⁴⁴ Siehe den ersten Teil von Kushner, Tony: *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. New York: Theatre Communications 1993.

Herstellung eines globalisierten Ausnahmezustands im gegenwärtigen *war on terrorism* sowie auf deren historische Präfigurationen gerichtet. Jelineks Rede vom Gestank menschlicher Absonderung verweist mithin nicht einfach auf das, was von einer namentlich aufgeführten Toten in die Hose ging. Sie bringt vielmehr den verstellten Ausblick auf jene ins Spiel, die, in ausgelagerten Käfigen vegetierend, keine Stimme vor einem weltlichen Gericht haben. In diesem Kontext untersucht *Ulrike Maria Stuart* Formen entpolitisierender Geschichtsdarstellung, für die Peters' *Irrtum* paradigmatisch ist. Untergründig fordert Jelineks Lehrstück über die Rhetorik der Darstellung dazu heraus, auch die symbolische Deckung von irregulären *offshore*-Knästen zum Verhandlungsgegenstand zu machen. Mit dem Formzitat des Trauerspiels allerdings erteilt *Ulrike Maria Stuart* selbst noch jener Verwechslung von Kunst und Politik, die im Theater als vermeintlich politischer Anstalt endet, eine deutliche Absage; denn – um ein schillersches Diktum zu entwenden – „wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.“⁴⁵

⁴⁵ Schiller: SW 5, S. 7.